

La poética del arte sustantivo abstracto



David Alvargonzález

Universidad de Oviedo, Oviedo, España
dalvar@uniovi.es

*Recibido: octubre 2023
Aceptado: diciembre 2023*

Resumen

El objetivo de este artículo es discutir las razones por las cuales una obra de arte sustantivo abstracto alcanza significado poético. El fin último es entender el significado poético de la música instrumental no vocal. En primer lugar, hago explícitos algunos de los presupuestos filosóficos acerca de las artes sustantivas y acerca del arte abstracto (apartados 1, 2). A continuación, reconozco el carácter clasificatorio no neutral de mi propuesta (apartado 3). Por último, analizo algunos ejemplos de obras de arte abstractas, en especial obras musicales (apartados 4 y 5). Termino concluyendo que las obras de arte sustantivo abstracto, para que alcancen significado poético, tienen que estar conectadas de un modo inteligible con la realidad exterior a ellas.

Palabras clave: música instrumental, música pura, poética, arte abstracto

A poética da arte substantiva abstrata

Resumo

O objetivo deste artigo é discutir os motivos pelos quais uma obra de arte substantiva abstrata adquire sentido poético. O objetivo final é compreender o significado poético da música instrumental não vocal. Em primeiro lugar, explícito alguns dos pressupostos filosóficos sobre as artes substantivas e sobre a arte abstrata (parágrafos 1, 2). Em seguida, reconheço o carácter classificatório não neutro de minha proposta (seção 3). Por último, analiso alguns exemplos de obras de arte abstratas, em particular obras musicais (seções 4 e 5). Termino, concluindo que as obras de arte substantiva abstrata devem estar

conetadas de forma inteligível com a realidade fora delas para que alcancem significado poético.

Palavras-chave: música instrumental, música pura, poética, arte abstrata

The Poetics of Abstract Substantive Art

Abstract

The aim of this paper is to discuss the reasons why abstract substantive works of art achieve poetic meaning. Its ultimate purpose is to understand the poetic meaning of non-vocal instrumental music. In the first and second sections, I present certain philosophical assumptions about the substantive arts and about abstract art. Next, I recognize the non-neutral classificatory nature of my proposal (section 3). Then, I analyze certain examples of abstract works of art, especially musical works (sections 4 and 5). Finally, I conclude that, in order to achieve poetic meaning, works of abstract substantive art should be linked in an intelligible way to the reality outside them.

Keywords: Instrumental music, pure music, poetics, abstract art

Introducción

En este artículo defenderé que la función poética de las obras de arte llamadas abstractas se alcanza cuando la obra de arte puede ponerse en conexión con el mundo exterior a ella misma. Esto también ocurre, de un modo eminentísimo, en el caso de la música exclusivamente instrumental. En este sentido, las obras abstractas no se diferencian del resto de las obras de arte. Las obras de arte que no logran establecer esas conexiones, y se mantienen en la inmanencia de su propia autorreferencia, o bien tienen el interés de explorar los límites de las técnicas del propio arte, o bien habría que considerarlas como obras de arte decorativo.

En este artículo voy a plantear esta cuestión a propósito del llamado arte sustantivo. Gustavo Bueno (2007) distinguió entre artes adjetivas y artes sustantivas. Según Bueno, las “artes sustantivas” están dadas al margen de la prosa de la vida, no tienen un fin práctico inmediato, y no están subordinadas a nada salvo a ellas mismas. Las artes adjetivas, por el contrario, están puestas al servicio de otras instituciones como la religión, la política, la industria, el entretenimiento, la guerra, el adoctrinamiento, la propaganda, y la publicidad, entre otras (Bueno, 2007, p. 277).

Asumiendo la distinción de Bueno entre artes sustantivas y adjetivas, yo propuse caracterizar las artes sustantivas suponiendo que tratan de analizar y explorar ciertas partes de la realidad de un modo no sistemático, componiendo estructuras de fenómenos dados a escala de la percepción humana (Alvargonzález, 2021a y 2021b). Voy a dar por supuesto que esa caracterización de las artes sustantivas resulta fértil cuando la aplicamos a la literatura, a la pintura, a la escultura, al teatro, a la danza, pero resulta más problemática cuando nos referimos a la música instrumental o a las obras abstractas de las artes plásticas. Efectivamente, a primera vista, no se aprecia el carácter analítico o exploratorio que puedan tener esas obras abstractas. Argumentaré que, para entender esas obras como arte sustantivo, también es pertinente referirse a sus funciones analíticas y exploratorias no sistemáticas.

En primer lugar, enunciaré varias tesis que permiten apreciar el contexto en el que se enmarca esta teoría sobre el arte abstracto: tres de ellas se refieren a la idea de artes sustantivas, y otras tres van referidas al arte abstracto. A continuación, me referiré al carácter clasificatorio de mi propuesta a la hora de demarcar las artes sustantivas abstractas de las artes decorativas. Por último, analizaré brevemente varios ejemplos que intentarán ilustrar diferentes modulaciones del arte abstracto en pintura, escultura y música.

Tres tesis sobre las artes sustantivas

1. Todas las artes (sustantivas y adjetivas) son una variedad de técnicas y tecnologías

En un trabajo anterior (Alvargonzález, 2021a), defendí que las artes sustantivas son una variedad de técnicas y tecnologías y, por tanto, implican siempre cierto grado de transformación de la realidad, y solo cobran sentido en un contexto intencional. Por esa razón, es necesario suponer una intencionalidad en el autor de la obra y, en las obras que requieren intérpretes (teatro, música, danza, cine, etc.), también hace falta que estos actúen de un modo intencional. Por su parte, los espectadores, de igual modo, tienen que apreciar una intencionalidad en la obra, de lo contrario esta aparecerá como algo ininteligible. Si la obra tiene interés en el presente, es porque puede ser dotada de sentido y de intención en la actualidad. Las intenciones del autor, de los intérpretes y de los espectadores pueden no ser coincidentes, pero tienen que estar actuando siempre para que estos se involucren con la obra (Alvargonzález, 2021a).

2. Sobre la diferencia entre artes adjetivas y artes sustantivas

Las obras de arte adjetivo tienen una intención clara y explícita, pues están puestas al servicio de cierta sustantividad que no es artística: la religión, la política, la industria, el entretenimiento, la guerra, el adoctrinamiento, la propaganda, la publicidad, etc. Así, por ejemplo, una misa solemne, una película política, un logotipo de un producto industrial, una comedia al servicio del esparcimiento, una marcha militar, un himno o una fotografía publicitaria. Esas obras de arte adjetivas podrán ser figurativas, como ocurre en el cine, el teatro o la literatura, o podrán ser abstractas, como la marcha militar antes citada.

Las artes adjetivas tienen la intencionalidad de añadir valores estéticos positivos a aquellas realidades a las que acompañan ya que, en las artes decorativas, no está permitido el feísmo. Esto ocurre tanto si esas artes son figurativas, como una estatua de un hombre o de una gárgola teriomorfa, como si son artes decorativas abstractas, como una celosía o un pináculo. Una obra originariamente adjetiva puede llegar a constituirse como arte sustantivo si es que sus conexiones con la función adjetiva se pierden o pasan a un segundo plano, y si se conservan y se fortalecen (o cooptan) esas funciones analíticas y exploratorias propias del arte sustantivo: así ocurre con muchas obras de arte originalmente religiosas. Asimismo, una obra originariamente sustantiva puede llegar a cumplir funciones adjetivas, como ocurrió con el pasodoble taurino de la ópera *El gato montés* de Manuel Penella Moreno (1917), una obra originariamente entendida como ópera sustantiva, y que luego se ha convertido en una obra adjetiva de las corridas de toros. Otro caso muy conocido es la famosa "Oda de la Alegría" de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, que se ha convertido en el himno de la Unión Europea.

3. No hay artes superiores ni inferiores. Tampoco hay artes sustantivas superiores ni inferiores

Supondré que las artes sustantivas no son superiores ni inferiores a las artes adjetivas. Asimismo, las artes mixtas no son superiores ni inferiores a las artes puras. Las artes mixtas, como el teatro, la ópera o el cine, pueden ser sustantivas cuando tienen como función fundamental el análisis y exploración no sistemática de la realidad.

Las artes puras, como la escultura o la pintura, pueden ser adjetivas, como ocurre cuando están puestas al servicio de una religión o de una revolución política. Lo mismo ocurre en la música instrumental, cuando ha sido compuesta para acompañar un desfile, para oficiar una misa, para abrir un mitin, para bailar o, simplemente, para acompañar otra actividad como

música de fondo en un banquete. La función de la música remite a la distinción entre música adjetiva (puesta al servicio de algo que le es externo) o sustantiva (puesta al servicio del análisis y exploración no sistemática de la realidad) y, en contra de lo que supone Thomas Grey, es un asunto distinto al de la caracterización de la llamada “música absoluta” (Grey, 2014).

También supondré que las artes que usan el lenguaje humano de palabras no son superiores ni inferiores al resto, ya que las artes que no tienen lenguaje humano de palabras construyen analogías con funciones analíticas y exploratorias que son específicas de la materialidad de esas artes (escultura, pintura, arquitectura, música no vocal). Esas exploraciones no pueden ser sustituidas, ni mejoradas, ni adelantadas, ni superadas por las analogías que se construyen en otras artes, porque unas y otras están dadas en contextos materiales diferentes.

Tres tesis sobre el arte abstracto

1. La obra de arte llamada “abstracta” es particular, concreta y contingente

La abstracción suele ser entendida como una “separación” relativa de lo concreto, o como una generalización de lo particular. En las artes, tiene un alcance más limitado que el que pueda tener en algunas disciplinas matemáticas (como álgebra o cálculo), o como el que pueda aparecer en el lenguaje humano cuando se utilizan palabras abstractas. Por eso la expresión “arte abstracto” puede resultar excesiva y confusa e incluso habría argumentos para considerarla un oxímoron, pues la obra de arte llamada “abstracta” es siempre concreta, está dada en el espacio y en el tiempo, es particular y es contingente.

De acuerdo con la idea de artes sustantivas propuesta en otro lugar (Alvargonzález, 2021a), supondré que todas las artes, incluidas las artes más abstractas, implican construir analogías utilizando morfologías geométricas, biológicas, etológicas, acústicas, técnicas, etc. El grado de destrucción y despiece de la realidad puede ser diferente dentro de un mismo arte, como ocurre con las artes que toleran tanto la modulación “figurativa” como la modulación “abstracta”. El arte llamado “abstracto” lo será con relación a ciertas morfologías, pero nunca en términos absolutos: por ejemplo, preferirá usar morfologías geométricas antes que antropológicas, o privilegiará las morfologías acústicas que no contengan estructuras verbales. Las obras de arte en las que el grado de destrucción sea máximo, no pueden prescindir de formas dadas a la escala de la percepción humana,

aunque esas formas sean el resultado de destruir ciertas configuraciones a diferentes niveles, y aunque esas partes formales estén combinadas de una manera extraña (Alvargonzález, 2021b).

No es fácil encontrar un nombre adecuado para referirse al llamado “arte abstracto”. La denominación “arte geométrico” no es exacta, ya que muchas de las obras de arte plástico abstracto presentan formas no específicamente geométricas. Por otra parte, no es fácil trasponer esta denominación para referirse a la música no vocal. El rótulo “arte no figurativo” también puede inducir a confusión porque en las artes abstractas hay figuras: figuras planas (pintura), volúmenes (escultura), figuras musicales, sonoras. La etiqueta “arte no representativo”, como un arte que no busca la descripción literal de cosas o formas del mundo visible o audible, tampoco se ajusta a la extensión del conjunto que pretendemos caracterizar, ya que esas obras de “arte abstracto” representan formas, colores, volúmenes, procesos, acciones y operaciones que existen en la realidad externa a las obras de arte, de modo que su característica distintiva no está en ser “no-representativas” sino en el tipo de cosas, procesos y acciones que representan y en el modo de representarlas. En todo caso, las etiquetas de arte “no figurativo” o “no representativo” no dejan de tener un formato negativo, dependiente de lo figurativo o lo representativo.

2. La obra de arte sustantivo “abstracta” no puede quedar desconectada del autor, del intérprete (en su caso) y del espectador

La obra de arte sustantivo “abstracta”, como el resto de las obras de arte, tiene siempre contenidos fisicalistas, y tiene que presentarse perceptualmente al autor, al intérprete y al espectador como un conjunto de fenómenos. Recíprocamente, las obras de arte no abstractas también tienen contenidos abstractos.

En las obras de arte no abstractas, el análisis y la exploración de realidades exteriores a la obra es inevitable porque la representación proporcionada de ciertas partes de la realidad ya implica, necesariamente, cierto grado de análisis y de exploración de esa realidad representada. En las obras de arte sustantivo abstractas, esa finalidad analítica y exploratoria también tendrá que estar presente porque podrán reconocerse analogías entre esas obras, o partes suyas, y otras partes de la realidad exterior a la obra.

Cuando las obras de arte no son análogas a algo conocido y no tienen título, puede haber una atribución de sentido a la obra de arte por parte del espectador, aunque esa atribución no tenga un interés explicativo ni tenga pretensiones de ser unívoca. El comentario verbal de la obra de arte

abstracta (y de la música instrumental) es también un acto de recreación de la obra, es algo que se añade a la obra y la constituye, aunque puede incluso no haber sido previsto por el autor: la caracterización de la música instrumental por medio de conducta verbal es siempre algo “recreativo” en este sentido.

3. Las artes que utilizan el lenguaje humano de palabras (literatura, cine sonoro, teatro, música vocal) no pueden ser abstractas porque los lenguajes nacionales son “alegóricos”

El lenguaje humano de palabras no puede ser indeterminado ya que, incluso cuando se refiere a ideas abstractas (libertad, solidaridad, igualdad, fraternidad, verdad, etc.) se refiere a unas ideas y no a otras. Los idiolectos no son abstractos en ningún sentido y tienen morfemas tomados de los idiomas realmente existentes. Me refiero a casos como el del poema *Jabberwocky* de Lewis Carroll, incluido en *Alicia a través del espejo* (Carroll, 2011), el poema fonético *Karawane* de Hugo Ball (1916), la novela cómica *Finnegans Wake* de James Joyce (2016), el *glíglíco*, idiolecto creado por Julio Cortázar para su novela *Rayuela* (1963) (especialmente el capítulo 68 donde presenta ese lenguaje privado, creado y compartido por dos enamorados), el *Atila* de Javier Coll (1991) y los desarrollos del llamado “letrismo”. El proyecto de un idioma propio (o variaciones propias muy intrincadas de un idioma ya existente) es paradójico, ya que la lengua materna es la matriz en la que nos desenvolvemos, y es intersubjetiva: no somos nosotros los que poseemos el idioma en nuestra cabeza, sino que es el idioma el que nos contiene a nosotros como parte de una historia supraindividual, secular.

El caso del manuscrito Voynich, del siglo XV, plantea un problema distinto pues tiene más que ver con la historia que con las artes. Si suponemos que es un verdadero texto, dado que cumple la ley de Zipf, entonces nos encontramos con un texto de semántica desconocida, pero que suponemos que la tiene. No queda claro si se puede reconstruir su prosodia, aunque parece difícil, ya que es un texto escrito con un “alfabeto” desconocido.

En cualquier caso, tanto el manuscrito Voynich como los experimentos de Lewis Carroll, James Joyce, Julio Cortázar o Aliocha Coll no creo que conduzcan a nada que pueda considerarse próximo a la “prosodia pura” tal como la postuló Étienne Souriau en *La correspondencia de las artes* (1965).

Sobre el carácter clasificatorio de la teoría del arte sustantivo abstracto propuesta

Como ya he dicho, estoy tomando como referencia una teoría general de las artes sustantivas según la cual estas tratan de analizar y explorar ciertas partes de la realidad de un modo no sistemático, componiendo estructuras de fenómenos dados a la escala de los órganos de los sentidos humanos (Alvargonzález, 2021a y 2021b). De acuerdo con esta teoría, las obras de arte adjetivo y, por tanto, las obras de arte decorativo, no son inferiores, ni superiores a las obras de arte sustantivo; sencillamente, son distintas.

Esta concepción de las artes sustantivas, cuando se aplica a la consideración del arte abstracto, no es neutra, sino que tiene un carácter discriminatorio y clasificatorio, ya que supone que, cuando una obra de arte abstracto no logre mantener de un modo coherente cierta analogía con partes del mundo exterior a la obra, o no logre una exploración en su propio ámbito que tenga cierto interés objetivo, entonces no llega a constituirse como obra de arte sustantivo. Por ejemplo, la pintura abstracta que carezca de esas funciones analíticas y exploratorias se convertirá en un arte decorativo, en una pintura con una función meramente ornamental, como puedan ser las celosías o los arabescos del arte islámico. En el ámbito de la música instrumental, cuando no haya una exploración sonora sustantiva, o la analogía analítica con la realidad extramusical no llegue a construirse, esa música tampoco rebasará la categoría de un arte decorativo, será un “papel pintado acústico”, una “música de fondo o de ambiente”, o un virtuosismo técnico de “arabescos musicales”.

La obra musical, cuando es sustantiva, para quien no está evaluando solamente de un modo técnico la habilidad compositiva o de ejecución, e incluso para éste, evoca y sugiere realidades extramusicales (cosas, situaciones, procesos, movimientos), suscita estados de ánimo y sentimientos de un modo vicario, es capaz de “crear una atmósfera”, y comparte rasgos y caracteres con otros materiales, en principio, ajenos al sonido. Habrá que dar por supuesto que los contenidos de todas esas morfologías extramusicales serán, en unas ocasiones, diferentes para cada espectador pues los nexos entre las obras musicales y ciertas situaciones significativas de la vida de cada sujeto son por completo idiomáticos, pero también cabe suponer que, en una proporción significativa, serán compartidos por los miembros de una misma cultura. En todo caso, es ingenuo defender que un fragmento musical narre algún acontecimiento de forma unívoca e inequívoca, como pretende la filosofía de la música programática y como pretende mucha de la filosofía de la música ligada al impresionismo.

La música es una actividad humana intencional, propositiva, de modo que el compositor tiene que ponerse constantemente en el lugar del espectador para comprobar si su obra produce los efectos que él pretende, lo que implica dirigir, en alguna medida, el estado mental de los espectadores hacia donde él quiere. En cualquier caso, hay una interacción intencional entre el compositor, el intérprete y el espectador que se da en tiempo real. En la música se trataría de hacer intersubjetiva la respuesta subjetiva, para manifestar de un modo ostensivo un patrón reconocible por el grupo, un patrón no privado. Se supone que hay una “atribución mental recíproca entre los participantes” para poder dar sentido a la conducta del otro. Entre otras cosas, las obras de arte mueven y determinan sentimientos (pero no los expresan) que quedan presentados en una publicidad virtualmente universal y no privada (Gomila, 2010). En cualquier caso, los presupuestos ontológicos desde los que formulo esta propuesta implican que esas referencias extramusicales son siempre inmanentes al mundo.

Las artes figurativas abstractas

El arte plástico abstracto adjetivo no es ninguna novedad ya que está presente en los grabados y en el arte mueble del Paleolítico, en la decoración de cerámicas y telas, y en el desarrollo de las caligrafías más diversas. En el ámbito del arte adjetivo religioso, la variedad “abstracta” fue practicada por la iconoclasia cristiana. En el libro vigésimo del *Éxodo* se prohíbe hacer imágenes de nada de lo existente, una prescripción que reivindicó Tertuliano, en *De spectaculis*, considerando que toda obra de arte representativa es un engaño y prohibiendo especialmente la representación de la imagen de Dios. Gregorio Magno y Juan Damasceno, sin embargo, defendieron la legitimidad de representar a Dios y a Jesucristo. Gregorio Magno en su *Epistola ad Serenum*, reivindicó el papel de esas representaciones para hacer llegar el mensaje divino a las multitudes analfabetas. Por su parte, Juan Damasceno, en su *De imaginibus oratio*, también defendió la representación de la divinidad, puesto que el mismo Dios se rebajó a tomar la forma y la figura del hombre. El islamismo, sin embargo, siguió la tradición iconoclasta, y prohibió la representación de personas y animales, pero permitió la representación de plantas y de objetos no animados, dando lugar al virtuosismo puro de los arabescos propio de las artes decorativas.

Cuando la pintura se convierte en un arte autónomo que no está al servicio de otras instituciones, las obras de arte sustantivo pictóricas consideradas abstractas o bien van acompañadas de un título que las conecta

con algún tipo de realidad exterior, o su título es autorreferente, o bien carecen de título.

En el primer caso, cuando tienen un título figurativo, se puede defender que ese título forma parte de la obra, la conecta con la realidad externa, y la dota de una intencionalidad inequívoca. Entre las muchas obras que pueden ponerse como ejemplos, estarían *Los árboles* de Albert Gleizer (1910-1912), *El cruce de ferrocarril* de Fernand Léger (1919), y *El Fuego en la noche* de Paul Klee (1929). En estas obras, la analogía con ciertas configuraciones exteriores es explícita y el carácter analítico y exploratorio de estos cuadros es manifiesto, pues obligan al espectador a considerar esas realidades extrapictóricas de un modo nuevo, filtrado, refractado y reorganizado por la obra artística.

En el segundo caso, el autor pone un título a la obra, pero este es autorreferente, como ocurre con la *Composición en rojo, amarillo y azul* de Piet Mondrian (1921), o el *Cuadrado negro* de Kazimir Malevich (1923). El título dirige la percepción y da pistas sobre la intencionalidad, pero no nos saca de la inmanencia de la obra. Estaríamos ante obras que tratan de ampliar y explorar la técnica de su propio arte. Es el caso del cine repleto de referencias a otras películas, un cine pensado para cinéfilos, o para otros directores, actores o realizadores. Es el caso, también, de los estudios musicales y de las obras pensadas como retos técnicos para los intérpretes, realizadores, productores, especialistas, etc.

Por último, más lejos todavía de las referencias externas a la obra, encontramos cuadros como *Sin título* de Wassily Kandinsky (1913) y, muy cercanas a estos, la pintura *Sin título* de Congo (1957) y el cuadro *Rompiendo la cuarta barrera* de Pockets Warhol (2020). Estas dos últimas obras fueron realizadas por monos antropomorfos y nos ponen muy cerca de los grabados de las manchas de tinta de Rorschach, de las celosías e, incluso, más en general, de las pareidolias. Los partidarios del arte postconceptual, del arte sin concepto, del arte como interacción directa y comunicación no verbal, podrán reivindicar estas obras de etiología simiesca como verdaderas obras poéticas, pero, por mi parte, me parece más realista defender que este arte abstracto, en el mejor de los casos, se podrá catalogar como una variedad de arte decorativo. La cualificación del *action painting* humano, sin embargo, exigiría un comentario más detenido de cada obra.

En el ámbito de la escultura también encontramos estas tres mismas situaciones. Por un lado, esculturas abstractas con un título figurativo, como puedan ser el *"Stabile": Hombre* (1962) y el *"Stabile": Flamenco* (1974) de Alexander Calder.

En esos casos, los títulos, con su referencia analógica explícita a realidades como el hombre o el flamenco, ya dirigen toda la recepción de las obras, y el circuito entre esas realidades y las obras, con sus idas y vueltas, permite defender esas funciones analíticas y exploratorias de estas esculturas abstractas.

En segundo lugar, están las esculturas abstractas que tienen un título también abstracto, como *El dinamismo en 30 grados* de Antoine Pevsner (1953). En este caso, parece que la intencionalidad de la obra es, ella misma, también abstracta, ligada a la geometría y a la física. Al margen de los retos técnicos que puedan suponer estas obras, no hay que descartar que sus autores se conformen con ofrecer una intencionalidad enigmática que, nuevamente, vuelve a dejar a estas esculturas a las puertas del arte decorativo.

Por último, también encontramos esculturas abstractas sin título, como la obra *Sin título* de Eva Hesse (1960-70) o como algunas de las esculturas de Herminio Álvarez (1998 *F79*, 2003 *I-64*). La caracterización de estas obras tan crípticas ya sea como arte sustantivo o como arte decorativo dependerá de las interpretaciones que se vayan haciendo de su contenido objetivo.

La música instrumental

La música no vocal constituye el reto más importante al que tiene que enfrentarse una filosofía de las artes sustantivas como la que estoy tomando como referencia. En primer lugar, intentaré argumentar que la distinción entre música sustantiva y adjetiva no se coordina con la distinción entre música vocal e instrumental. En segundo lugar, mostraré que la música instrumental (sea o no sustantiva) también hace un uso abundante de las analogías con las realidades sonoras y no sonoras extramusicales. Por último, analizaré tres obras de música sustantiva para intentar mostrar el modo en que contribuyen a analizar, entender y explorar la realidad extramusical a la que van referidas.

1. La distinción entre música adjetiva y sustantiva es distinta de la distinción entre música instrumental (“pura”, “absoluta”) y vocal (“mixta”, “impura”, “relativa”)

El criterio para distinguir la música adjetiva de la sustantiva es el mismo que el utilizado en el resto de las artes. La música adjetiva está puesta al servicio de otra institución (por ejemplo, al servicio de la religión, de la milicia, de la danza, del entretenimiento o de la protesta política) mientras

que la música sustantiva tan solo busca un análisis o exploración no sistemático de la realidad.

La distinción entre la música exclusivamente instrumental y la música vocal es un asunto diferente. Cuando la música tiene letra, la letra es la que gobierna y dirige las analogías, y la música tiene la función de acompañar y completar esas analogías. Como ya he comentado, el arte con lenguaje de palabras no puede ser “abstracto” ya que los idiomas humanos de palabras realmente existentes tienen todos una función denotativa, representativa, inexcusable.

Como han mostrado Carl Dahlhaus y Lydia Goehr, la reivindicación de la llamada “música absoluta” (denominación utilizada para referirse a la música instrumental autónoma en el debate entre Richard Wagner y Eduard Hanslick) como la verdadera música está indisociablemente asociada a las ideas propias del romanticismo del siglo XIX, y está en el núcleo del paradigma estético metafísico del idealismo alemán, eminentemente en *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer (Wagner, 2009; Hanslick, 1986; Dahlhaus, 1978; Goehr, 1992).

2. Las analogías en la música instrumental

En principio, no hay diferencia entre las analogías que se dan en la música sustantiva y la adjetiva: una marcha militar es música adjetiva, pero es música pura (si la marcha no tiene letra) y puede usar todos los recursos analógicos de los que hablaré a continuación.

Voy a distinguir varios modos de establecer analogías entre la música y las realidades extramusicales: la imitación acústica directa, las sinestesias, las analogías con procesos pisco-etológicos y las analogías con el lenguaje humano de palabras. Por último, me referiré a las analogías que se producen en las afecciones del receptor, ya que la música puede producir un efecto psicológico en el espectador análogo al que producen otras cosas que no son música y este efecto también puede ser usado con las funciones analíticas y exploratorias propias de las artes sustantivas. Desde los presupuestos contrarios al idealismo tomados como referencia en este artículo, no procede considerar analogías con nada trascendente, absoluto, inefable o irrepresentable.

Los instrumentos musicales pueden imitar directamente sonidos producidos por animales, humanos o no, como rugir, piar, ladrar, miagar, aullar, chillar, rebuznar, croar, zumbar, gruñir, suspigar, reír, reñir, discutir, contestar, enfadarse o susurrar. La *Tierersonate* (*Sonata de animales*) o

Sonata representativa en La mayor de Heinrich Ignaz Franz Biber (1669) nos ofrece abundantes ejemplos. En otras ocasiones, se imitan sonidos producidos por animales que son un efecto lateral de otras operaciones, como deslizarse, brincar, tropezar, caer, precipitarse, chapotear, jadear, martillar, correr, andar, desfilarse o luchar. Incluso se pueden imitar sonidos que acompañan a procesos no operatorios, como estallar, tronar, explotar, romper, agitar, retorcerse, astillarse, arder, soplar, llover o tintinear.

Las sinestesias tratan de producir analogías entre la música y las percepciones de otros sentidos. Así, por ejemplo, las tomadas de la percepción visual, como entrar, salir, girar, voltear, acorralar, correr, andar, ondularse, flotar, hundir, elevar o gesticular, o las tomadas del tacto, como acariciar. Es común describir un pasaje musical como radiante, luminoso, brillante, oscuro, sombrío, o utilizar indicaciones de expresión tomadas del tacto, como suave, blando, áspero, duro, aterciopelado, cálido, frío, gélido, tibio, viscoso, delicado, etéreo, escalofriante, agudo, rudo, sutil, cortante, y del gusto, como dulce, agrio, amargo, ácido.

La música puede hacer uso de analogías con procesos psico-etológicos, tales como engañar o romper (la llamada “cadencia del engaño” o cadencia rota, evitada o deceptiva), huir (como en la fuga en la que las voces se persiguen unas a otras), jugar, bromear, burlarse (como en el scherzo), enfadarse, encolerizarse, angustiarse, enfermar, enloquecer, delirar, perderse, extraviarse, marcharse, llegar, emprender, cazar, esconderse, vencer, ser vencido, dormir, dormitar. Son frecuentes las indicaciones de expresión que están tomadas del espacio psico-etológico, como perezoso, vertiginoso, ligero, animado, obstinado, apacible, fresco, infantil, majestuoso, solemne, burlesco, afligido, arrebatado, iracundo, colérico, agónico, angustioso, soñador, misterioso, enigmático, fúnebre, siniestro, divertido, sereno, severo y tantos otros. En este espacio psico-etológico se encuentra también la analogía de la música con la danza: se ha escrito mucha música instrumental que pide una referencia explícita a la danza, aunque no se utilice adjetivamente para bailar, con obras que tienen estructuras de chacona, zarabanda, pavana, allemande, courante, gavota, bourrée, minueto, passepied, forlana, polonesa o giga.

Con música instrumental también pueden construirse analogías con el habla humana, de modo que se produce una especie de “discurso” sonoro que es abstracto, pero dramático, y que puede hacer uso de las reglas de la retórica (introducción, exposición, discusión, refutación y conclusión) o de las estructuras de la oración religiosa, de la antífona, del diálogo, de la conversación, del aria, de la discusión. Es frecuente hablar de la elocuencia,

la persuasión, la puesta en cuestión, la duda o la admonición de ciertas obras o pasajes musicales (Bonds, 1991).

Por último, supondré que la música puede producir un efecto psicológico en el espectador análogo al que producen otras cosas que no son música, de acuerdo con las tradiciones de cada cultura. Entre nosotros, la tristeza se suele asociar con la lentitud, con las tonalidades menores, con los timbres graves y las tesituras bajas y, en el caso de las artes visuales, con los colores y tonalidades oscuras. La música nos provoca impresiones de tensión y de anticipación, y sensaciones de crecimiento, de decadencia, de relajación. La música instrumental puede evocar emociones básicas de felicidad, tristeza, cólera, ira, miedo, disgusto e, incluso, emociones más complejas como vergüenza, culpa, sonrojo, desprecio, amor. Esto no significa que haya que interpretar la música como la descripción de los estados de la conciencia o como el lenguaje de los sentimientos.

En todo caso, la música puede causar emociones sin necesidad de expresarlas, como causa emoción una situación o un paisaje, aunque no sea expresión de nadie. Los valores estéticos pueden ser predicados o contruidos o ambas cosas a la vez: eso es lo que hace que pueda haber cierta continuidad y relación entre unos y otros: la “delicadeza” de una nube tipo “*cirrus*”, la delicadeza de una estatua, la delicadeza de un poema y la delicadeza de una melodía de música instrumental. Además, la música favorece una socialización de esos efectos psicológicos, frente a la idea de que estos son internos o privados.

Todas estas analogías entre la música y la realidad extramusical no son sino un resultado de las múltiples funciones que la música ha cumplido desde tiempo inmemorial en su variedad de música adjetiva. Steven Mithen propuso la tesis de que el ritmo, la prosodia, la armonía, el gesto, la danza y la melodía serían componentes esenciales del protolenguaje humano de palabras (2005). Si quitáramos esa respuesta psicosociológica ante la música, entonces la música podría reducirse a “música ante los ojos” (*Augenmusik*), al estudio del solfeo, de la armonía y del contrapunto teóricos, algo que podría hacer una persona sorda.

3. La música con texto: comentario a un pasaje de la cavatina del área “Madamina” del *Don Giovanni* de Mozart (1787)

En la música con letra, el texto no puede ser abstracto, e implica referencias extramusicales que gobiernan la recepción de la obra. En estos casos, es de esperar que la música se ponga al servicio del texto. Esto es lo que ocurre en el aria “Madamina” del *Don Giovanni* de Mozart (1787). Leporello, el

criado de Don Giovanni, enseña a doña Elvira el catálogo de las amantes de su patrón. Las dos mitades de la pieza aparecen invertidas respecto al orden usual, en el que la *cavatina* va seguida de la *cabaletta*. Aquí, sin embargo, es al revés: la *cabaletta*, más animada, va al principio. La primera parte es un *allegro* compás de 4/4, y en ella Leporello enumera las más de dos mil conquistas de Don Giovanni en los países más variados, y entre mujeres de toda condición. La segunda parte, la *cavatina*, es un *andante con motto* en compás 3/4 en donde Leporello describe las preferencias de su patrón. Habla de las rubias, de las morenas, de las gordas, de las delgadas, de las grandes y de las pequeñas. El libreto de Da Ponte indica que Don Giovanni conquista a las viejas por el puro placer de incluirlas en su lista, pero que su pasión favorita es la seducción de las jóvenes vírgenes. Como es sabido, Gregorio Marañón interpretó que don Juan es, en última instancia, un hombre impotente o, en todo caso, inmaduro, y que esa es la razón de que le gusten las doncellas inexpertas. Según Marañón, Don Juan no busca el placer, sino que es un burlador de mujeres, un inmaduro sexual que busca la autoafirmación por medio de la humillación femenina (Marañón 1947). Esta es la tesis que asumió Ramón Pérez de Ayala en su novela *Tigre Juan* (1990). Sería mucho suponer que Mozart compartiera esta interpretación, y fuera una especie de psicoanalista *avant la lettre*. En todo caso, no parece excesivo interpretar que Mozart aprecia cierta perversión, sea psicológica o moral, en las preferencias de Don Giovanni. La música se oscurece cuando el texto se refiere a esta pasión por las inexpertas y el tono se vuelve a la vez sombrío, obscuro y repulsivo. Mozart subraya este contenido siniestro, vicioso y rijoso haciendo uso de varios recursos. En primer lugar, un recurso armónico que se aprecia en la cadencia del compás 131. La pieza está compuesta en re mayor, pero, en el compás 131, donde aparece la palabra "lista", hay un pasaje (del compás 131 al 134) en re menor. Además, Mozart hace uso de un *ostinato* melódico y rítmico, y añade un oscurecimiento armónico al que contribuyen los cuatro compases del bajo instrumental, que subrayan el aspecto pícaro, y sarcástico del pasaje. El aria está escrita para bajo bufo, una tesitura que permite los cambios de color en la voz y es frecuente que los intérpretes subrayen este aspecto lujurioso y lascivo de esta pasión donjuanesca con una modulación burlona de la coloratura.

4. La música no vocal con título: comentario a *Étincelles Op 36 N°6, de Moritz Moszkowski (1886)*

La obra *Étincelles* de Moritz Moszkowski (1886) intenta trasladar al lenguaje instrumental del piano la imagen de unas chispas centelleantes: se trata de la exploración y la explotación de una sinestesia, de una analogía entre la percepción visual y la sonora. El tema es *allegro scherzando*

(rápido bromeando), en un ritmo de 3/8, en si bemol mayor y está compuesto por un conjunto de corcheas entrecortadas, en *stacatto*. De cuando en cuando, las chispas “saltan” fuera del fuego principal y se escapan, lo que es sugerido por un conjunto de escalas rápidas. La interpretación es muy exigente, ya que supone conseguir una absoluta claridad tímbrica a una velocidad vertiginosa, con una dinámica variada y amplia.

Existe una discusión acerca del papel de los títulos en ciertas obras musicales: para Alfred Brendel, el texto y el programa son parte del objeto estético (1998), mientras que Eduard Hanslick defiende que lo programático y el lenguaje de palabras son exteriores a la obra musical instrumental, no son específicamente musicales, son “extramusicales” (1986).

A mi juicio, en esta pieza de Moszkowski, el título es una parte fundamental de la obra que hace que el público pueda compartir una interpretación muy concreta acerca de su significado poético. Esa interpretación pide poner en relación la música con un conjunto de fenómenos de la percepción visual. Sin esa sinestesia, podrán reconocerse en la obra valores estéticos y técnicos puramente musicales: esos valores estéticos, por sí solos darían lugar a un “objeto” musical bello, como puede ser bello un arabesco. La posibilidad de mantenerse en la inmanencia musical de la obra, sin ninguna referencia fuera de ella, se nos aparece como una situación límite parecida a la de ciertas estructuras de las ciencias formales (como las geometrías de miles de dimensiones). En esa situación límite, aunque los valores estéticos siguen presentes, el significado poético de la obra se desvanecería hasta casi desaparecer. Su carácter analítico y exploratorio, entonces, se aplicaría reflexivamente a la propia música en cuanto conectada con otras obras parecidas o próximas.

5. La música no vocal sin título

1. Algunos presupuestos de partida sobre la música exclusivamente instrumental entendida como arte sustantivo

1. La música instrumental no queda adecuadamente caracterizada afirmando que es un lenguaje, ya que la obra de música instrumental no es un mensaje, ni es un signo que tenga un significado, aunque sí es un objeto de percepción, cognición, comprensión y apreciación. Con mucha menor razón se podrá sostener que sea el lenguaje de los sentimientos o el lenguaje universal de los sentimientos, como pretendió Leonard B. Meyer (2001).

Que la música no sea un lenguaje no implica que sea cierta la tesis formalista del carácter “autogórico”, “sibirreferente”, de la música, según la cual el contenido de la música es intrínseco a los materiales de la composición y a su tratamiento por el compositor como formas musicales. Aunque la música no sea

un lenguaje, la obra musical tiene contenidos y estructuras que son análogos a otros contenidos y estructuras extramusicales. Que la música instrumental no sea representacional, como lo es el lenguaje de palabras o la pintura figurativa, no significa que carezca de contenido o que sea algo exclusivamente autorreferente. Lo mismo podría decirse de la pintura o de la escultura, incluso de las más abstractas, ya que, como he dicho, la “abstracción” y la “separación” son siempre relativas.

2. Las concepciones programáticas de la música son erróneas: la música exclusivamente instrumental no puede narrar un suceso. La concepción programática de la música lleva la idea de la conexión de la música instrumental con lo extramusical a un extremo. El título “Chispas” de la obra de Moszkowski antes comentada, dirige nuestra atención hacia esa sinestesia entre imagen y sonido, pero, sin la mediación del lenguaje de palabras, la narración de un suceso con música exclusivamente instrumental es imposible. Esto sería una prueba más de que la música no es un lenguaje.
3. La música exclusivamente instrumental no es inferior ni superior a la música vocal. El prestigio de la música instrumental (llamada música “pura” o “absoluta”) está asociado al paradigma estético de la filosofía idealista alemana (Dahlhaus, 1978) que da prioridad ontológica a las artes sustantivas puras frente a las mixtas, pero podría ensayarse el esquema inverso, a saber, suponer que las formas puras sean situaciones límite de “depuración” cuya comprensión exige ponerlas en relación con las artes mixtas, así como la pintura o la escultura abstractas agradecen su conexión con las no abstractas.
4. Las ideas defendidas sobre la relación de la obra de arte musical con el mundo exterior a ella no implican ninguna teoría concreta acerca de los orígenes de la música.
5. A los efectos de mi propuesta, la música vocal abstracta habría que considerarla análoga a la música instrumental. Esto ocurre cuando se usa la voz como un instrumento, pero sin significados, como en *Sequenza III*, de Luciano Berio (1966), *Stimmung*, de Stockhausen (1968) o en la música del grupo de rock francés Magma cuando hace uso de un lenguaje inventado.

2. Comentario de un fragmento del segundo movimiento del Concierto para piano y orquesta en La mayor n.º 23 (K.488) de Mozart (1786). Segundo movimiento: adagio en fa sostenido menor

Este movimiento es el único, en toda la obra de Mozart, que está compuesto en Fa sostenido menor. Normalmente aparece como “adagio”, aunque en algunas ediciones figura como “andante”. Vladimir Horowitz, por ejemplo, opta por interpretar este tiempo como “andante”. En todo caso, es pertinente recordar que la introducción del *tempi ordinari* en música es posterior a esta composición de Mozart. El movimiento es una danza siciliana,

una danza popular, y está escrito en tono menor; lo que en nuestra cultura suele ir asociado con estados de ánimo tristes y nostálgicos.

A continuación, defenderé una interpretación de este movimiento como una obra de música sustantiva. No hace falta que sea la única interpretación posible, ni mucho menos la mejor o la necesaria, sino que, para los efectos de mi argumentación, basta con que no sea una interpretación gratuita y que dé sentido a la obra. Supondré que esta danza siciliana tiene la estructura de un aria antifonal en la que la orquesta acompaña al solista y actúa introduciendo los temas y contestando a su fraseo para confirmarlo. El núcleo de la estructura poética de esta aria instrumental estaría, en buena medida, en su prosodia: Mozart estaría explorando las posibilidades sonoras del piano y de la orquesta para construir una prosodia sin palabras que contrahace una admonición. Se trata de una admonición serena y firme en donde el sentimiento de reconvención, con su relativo desamparo, se ve, en algunos momentos, redimido por una esperanza cercana y cariñosa. Mozart selecciona la estructura general de la danza siciliana y le da un contenido de aria antifonal, una especie de amonestación que exige reconocer un estado de cosas, no sin cierta aflicción, y expresa un mandato, a la vez que mueve a la confianza. Supondremos que la selección de la tonalidad se realiza de acuerdo a los timbres y a las tesituras de los instrumentos, y a sus diversas inflexiones y variaciones.

Vladimir Horowitz califica este movimiento como “trágico y conmovedor” y afirma que, sin embargo, “es una tragedia del siglo XVIII” en la que “Mozart muestra una lágrima brotando de una dulce sonrisa” (Dubal, 2002, p. 139). Horowitz, por su parte, pone toda su maestría en sacar a la luz los matices de esa prosodia sin palabras: su dinámica es amplia, sutil, controlada e independiente en cada mano, su fraseo destaca por su clara textura sonora, por el equilibrio de los timbres y de las armonías, y por el manejo del tempo más allá de lo que está escrito. Escojo aquí la interpretación de Vladimir Horowitz porque, a mi juicio, encarna muy bien esa serenidad extremada de la obra, unida a una calidad sonora y tímbrica excepcional.

A continuación, voy a hacer un breve análisis de los dos temas principales del solista. La melodía está escrita como si fuese un conjunto de frases, con comas y puntos. Mozart hace un uso muy delicado de las distancias entre los tonos, intercalando las distancias largas con las cortas. El primer tema de la primera sección abarca desde el primer compás hasta el compás doce. Tiene una textura homofónica ejecutada por el solista de piano. El ritmo es punteado. Los cuatro primeros compases forman una frase que termina en una cadencia imperfecta, cumpliendo la función prosódica de una ligera

pausa que queda abierta por la estructura armónica. Siguiendo con esa interpretación prosódica, podemos considerar que, en el compás segundo, en el silencio de la mano derecha, y el Mi de la izquierda, se situaría algo parecido a una coma. La segunda frase de este primer tema va desde el quinto compás hasta el duodécimo. En esta segunda frase, la entonación prosódica tiene tres pausas relativas. Las dos primeras están marcadas por los silencios de la mano derecha del final de los compases sexto y octavo. La tercera, se aprecia por el salto melódico amplio que separa los compases décimo y undécimo. La mano derecha de los compases nueve y diez, en Sol mayor, da a ese espacio entre pausas una tonalidad de esperanza delicada, que contrasta con el tono más severo de la frase anterior, para descansar en los compases undécimo y duodécimo de un modo tranquilo y firme.

Esta aria siciliana antifonal no tiene ningún significado, pero sí tiene una estructura que guarda una analogía relevante con la entonación y la prosodia del lenguaje de palabras. Después del preludio orquestal, la entonación y la prosodia del tema tercero de la primera sección retoman ese carácter de admonición en el tercer tema interpretado por el solista. Las frases adquieren ahora más tensión que en el primer tema debido a los intervalos de sexta, tensión que aumenta con los cromatismos y las notas repetidas del compás vigésimo tercero. En el compás vigésimo quinto, el movimiento hacia la mayor relaja esa tensión y la hace descansar en un pasaje más sosegado y esperanzado: la suave entrada de la orquesta también dulcifica ese momento y la dinámica controlada contribuye a subrayar esa sensación de tranquilidad. En el compás vigésimo octavo, se inicia una frase yusiva que anima al destinatario de la música a sobreponerse a la tristeza. El mandato es firme en la primera ejecución, íntimo en la segunda y apelativo en el final del compás trigésimo y el comienzo del trigésimo primero. Los siguientes dos compases hacen una llamada confidente, con una repetición en una tesitura más alta que evoca una aliteración con sinonimia y que adquiere una coloración introspectiva. El compás vigésimo cuarto realiza la transición desde el tema tercero de la sección A hasta la sección B, que comienza con el tema cuarto introducido por la orquesta. El juego de tonalidades de los dos compases anteriores (la m, Mi), ya iniciado en el compás vigésimo noveno, nos conduce a la transición a La M del compás vigésimo cuarto.

Todas esas realidades sonoras, rítmicas, prosódicas y emocionales están siendo analizadas (en el sentido etimológico del término) por todos: por el autor, por el intérprete y por los oyentes. Por supuesto, no es un análisis hecho con palabras (pues entonces no sería música, sino literatura o filosofía), sino con sonidos. Tampoco el análisis del pintor está hecho con

palabras, sino con colores, texturas y contornos. La descripción con palabras del cuadro no puede sustituir su contemplación, y los comentarios que yo acabo de hacer con palabras no son música, no suenan y podrán resultar tediosos a un amante de esta música que desconozca la teoría musical. Diríamos que el espectador ya aprecia lo que está pasando sin necesidad de que nadie le narre con palabras la técnica musical que hace posible la obra. La cultura colectiva y las experiencias vitales comunes de los oyentes son condiciones para que se compartan los contenidos de la obra de modo que ese análisis y esa exploración se da en el acto de la audición. El público que escuchaba a Mozart ya conocía las antífonas de las misas, de los réquiems y de las óperas, y tenía una experiencia práctica de las admoniciones, por eso es capaz de reconocer el aria antifonal y su prosodia sin necesidad de conocer los tecnicismos teóricos musicales que la hacen posible. Para decirlo con la fórmula de Mark Evans Bonds, se trataría de una “retórica sin palabras”, una concepción de la obra como una especie de oración sonora. Precisamente Bonds, en su libro, analiza muchas obras de música clásica del siglo XVIII, incluyendo varias de Mozart, sacando partido de esta línea interpretativa que considera muy ajustada a cierta música de ese periodo (Bonds, 1991 y 2006). Soy consciente de que el comentario propuesto de este pasaje de Mozart es muy personal y puede ser rechazado por muchos de los lectores de este artículo, pero, a los efectos de mi argumentación, es suficiente con que no sea enteramente gratuito, y queda expuesto listo para competir con otros comentarios alternativos.

En cualquier caso, la interpretación que acabo de proponer va directamente en contra de la filosofía de la música absoluta de Peter Kivy, según la cual esa música es autorreferente y es la única de las artes sustantivas que nos libera del mundo del día a día (Kivy, 2002, pp. 251-263). Me parece mucho más plausible la posición antiformalista de James O. Young, que supone que la música tiene un contenido externo a ella, aunque, a diferencia de Young, no veo por qué esos contenidos tengan que ir siempre referidos a la esfera de los sentimientos de modo que la música solo pueda ser “profunda” solo como “fuente de penetración en la vida emocional interior humana” (Young, 2014, p.182). En cualquier caso, creo que puede defenderse la tesis de Kivy según la cual la interpretación musical es un proceso cognitivo que puede tener lugar con relativa independencia de los conceptos propios del compositor o del teórico musical (Kivy, 2007, p. 223). Habría que añadir que ello es posible porque ese proceso cognitivo de eventos musicales implica, en el ejercicio, conectar esas experiencias musicales con otras no musicales. Un indicio de que esto es así es la evidencia de

que la interpretación musical es dependiente de la enculturación en una cultura particular.

Algunas conclusiones provisionales a la vista de los ejemplos analizados

Terminaré este artículo recogiendo cuatro conclusiones provisionales que, a mi juicio, son compatibles con los análisis de los casos examinados. En primer lugar, he supuesto que la función poética de las obras de arte (sustantivas y adjetivas), se alcanza cuando la obra de arte puede ponerse en conexión con el mundo exterior a ella misma. Pues bien, creo que los ejemplos considerados permiten afirmar que esto también ocurre en las obras de arte sustantivo más abstractas y, concretamente, en el caso de la música exclusivamente instrumental.

En segundo lugar, creo necesario admitir que algunas obras de arte sustantivo abstracto pueden alcanzar esa función poética en la exploración (relativamente autorreferente) de los recursos propios de su propio arte, en su relación con otras obras anteriores. Sin embargo, esta no deja de ser una situación límite que tiene un interés, fundamentalmente, para los artistas que se dedican a componer obras nuevas y que pone las obras de arte sustantivo en la antesala de las artes decorativas.

En tercer lugar, me parece obligado concluir que las obras de arte abstractas que no logran establecer esas conexiones referidas anteriormente y se mantienen en la inmanencia de su propia autorreferencia, habría que clasificarlas como obras de arte decorativo.

Por último, las ilustraciones analizadas en este texto confirman algunos de los supuestos de partida: no hay artes superiores ni inferiores; las artes sustantivas no son superiores a las adjetivas; las artes puras no son superiores a las mixtas; la obra de arte llamada "abstracta" es siempre concreta, está dada en el espacio y en el tiempo, es particular, es propia de una cultura y es contingente; no hay arte abstracto con lenguaje humano de palabras porque los lenguajes nacionales son "alegóricos".

Bibliografía

- » Alvargonzález, D. (2021a). The Idea of Substantive Arts. *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetio*, 14(1), 135-151. doi: <https://doi.org/10.36253/Aisthesis-11912>.
- » Alvargonzález, D. (2021b). The Classification of Substantive Arts. *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 14(2), pp. 159-168. doi: <https://doi.org/10.36253/Aisthesis-12470>.
- » Biber, H.I.F. (1669). *Sonata rappresentativa en La mayor*.
- » Bonds, M. E. (1991). *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- » Bonds, M. E. (2006). *Music as Thought*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- » Brendel, A. (1998). *Musical Thoughts and Afterthoughts*. London: Robson Books.
- » Bueno, G. (2007). Religión y arte. En *La fe del ateo* (pp. 265-297). Barcelona: Temas de Hoy.
- » Carroll, L. (2011). *Alicia a través del espejo*. Madrid: Alianza Editorial.
- » Coll, J. (1991). *Atila*. Barcelona: Destino.
- » Dahlhaus, C. (1978). *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- » Dubal, D. (2002). *Evenings with Horowitz. A Personal Portrait*. London: Robson Books.
- » Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Oxford University Press.
- » Gomila, A. (2010). Música y emoción: el problema de la expresión y la perspectiva de segunda persona. En J. Alcaraz, et al. (Eds.). *Significado, emoción y calor. Ensayos sobre filosofía de la música* (pp. 193-215). Madrid: Ediciones Machado.
- » Grey, Th. (2014). Absolute Music. En S. Downes (Ed.). *Issues in the Aesthetics of Music: Musicological Perspectives* (pp.42-61). London: Routledge.
- » Hanslick, E. (1986). *On the Musically Beautiful*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- » Joyce, J. (2016). *Finnegans Wake*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- » Kivy, P. (2002). *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- » Kivy, P. (2007). *Music, Language and Cognition. And Other Essays in the Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- » Marañón, G. (1947). *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda*. Madrid: Espasa.

- » Meyer, L. B. (2001). *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza.
- » Mithen, S. (2005). *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind and Body*. Londres: Widenfeld & Nicholson.
- » Pérez de Ayala, R. (1990). *Tigre Juan*. Madrid: Espasa.
- » Souriau, É. (1965). *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. México: FCE.
- » Young, J. O. (2014). *Critique to Pure Music*. Oxford: Oxford University Press.
- » Wagner, R. (2009). *Richard Wagner and his World*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.



Biografía / Biografia / Biography

David Alvargonzález

Obtuvo su licenciatura en filosofía por la Universidad de Oviedo en 1983 y continuó sus estudios de filosofía bajo la dirección de Gustavo Bueno, obteniendo su grado de doctor en 1988. Actualmente es profesor titular del Departamento de Filosofía de la Universidad de Oviedo (España) y profesor tutor de la UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia de España). Sus primeros trabajos se centraron en la epistemología del materialismo cultural y la historia de la biología (Linneo, Darwin). Su investigación posterior se ha centrado en la filosofía de las ciencias sociales, la filosofía de la religión, la bioética y, más recientemente, la teoría de las artes y la ontología.